

# مارِ خودبَلع و اشتباه‌های درست

تحلیلی بر «جنایت بی دقت» (شهرام مَکری، ۱۳۹۹)

زمان انتشار: شهریور ۹۹

نوشتار اختصاصی برای همین سایت

[ این مطلب به بررسی کلیت و جزئیات فیلم می پردازد و بدیهی است بیشتر به کار کسانی می آید که فیلم را دیده باشند ]

برای بسیاری، تاریخ به منزله نوعی علم است. قطعیت دارد. باید رویدادهای روایت شده در آن را خواند و دانست و پذیرفت. نهایت تردید در نحوه روی دادن هر اتفاق در دل تاریخ برای صاحبان ذهن تاریخ باور این است که به تعبیر بهرام بیضایی، «در روایت فاتحان» شک کنند. یعنی اگر رخدادی را در تاریخ رسمی به قلم کاتبان زیردست زمامداران وقت خوانده اند، بکشند از زبان ناقلان غیررسمی هم دریافت کنند. اگر بخشی از تاریخ معاصر بود، در اقوال دهان به دهان بشنوند و اگر به گذشته دور برمی گشت، از کتاب های مورخان مختلف بخوانند. اما اگر فیلم یا تئاتر از نشستن بر صندلی معلم تاریخ مردمی که اهل مطالعه تاریخ نیستند فراتر رود، به کارهای بدیعی دست می زند. ممکن است درام حتی در وقوع اتفاق نیز تردیدهایی را مطرح کند یا از زاویه احتمالات مختلف، حتی نتایج آن را به چند شکل ببیند.

هر کدام از این دو رویکرد می تواند همان قدر که یک فرد تاریخ باور را متعجب و شاید برآشفته می کند، در درام پردازی بدعتی بزرگ به شمار رود و اگر از منظر دانایی به کار رفته باشد، نگرش خالق اثر نسبت به ذات تاریخ و اصل آن دوره و رویداد را نشان دهد؛ نه این که تنها به بازیگوشی در ساختار سینمایی منحصر شود و بعد از انگشت به دهان کردن چندین مخاطب، به عمقی راه پیدا نکند. شاید با طرح این تردید در آن چه رخ داده و چگونگی رخ دادن آن، هر سینماشناسی در جهان به یاد «راشومون» اثر همچنان بدیع آکیرا کوروساوا بیفتد و این ریشه یابی درستی است. اما عجیب این جاست که هر دو ساختار در تاریخ سینمای ایران، نمونه ای نوین دارند. هر یک می تواند سرفصلی نو در ارتقای قابلیت های بیانی سینما و نمایش به شمار رود. اولی یعنی تردید در وقوع واقعه، بنیان ساختاری فیلم مستند/ضد مستند «اون شب که بارون اومد» اثر کامران شیردل \* است و دومی یعنی طرح چندین احتمال در نتیجه واقعه، مبنای پیچیدگی وجدآور نمایشنامه، فیلمنامه و فیلم «مرگ یزدگرد» اثر بهرام بیضایی است. در اولی، شک می کنیم که اتفاق مشهور به "دهقان فداکار" توسط نوجوان روستازاده حوالی گرگان

به اسم ریزعلی خواجوی چه قدر در واقعیت رقم خورده و چه قدر توسط رسانه‌های شعارپرداز و قهرمان‌ساز، بزرگ‌نمایی و بعد وارد کتاب‌های درسی شده است. در دومی، حتی نمی‌دانیم جنازه‌ای که در انتهای دوره ساسانیان و پیش از حمله و سلطه اعراب بر ایران در آسیاب دورافتاده‌ای بر زمین افتاده، پیکر بی‌جان شاه ساسانی است یا آسیابان رنجور.

حالا و با «جنایت بی‌دقت»، سینمای ایران ایده دیگری را نیز به تردیدهای آن دو روایت از وقایع تاریخی افزوده است: ایده تکرار تاریخ. بستر یا بهانه طرح این ایده، حادثه‌ای بسیار آشنا در تاریخ معاصر و دقیق‌تر بگوییم، در واپسین ماه‌های پیش از انقلاب ۵۷ است: آتش‌سوزی سینما رکس آبادان که باید آن را توأمان فاجعه‌بار و مبهم وصف کرد. فیلم بر همین ابهام همچون عاملی محوری مکث می‌کند و به ما نشان می‌دهد که حتی با دیدن مراحل تدارکات چهار مرتکب جنایت سینماسوزی و شنیدن حرف‌های بین آنها، باز هم نمی‌توان به روشنی دانست تا چه اندازه خرابکار - به مفهوم اوباش بدون انگیزه‌های سیاسی - بودند، خشم‌شان از حوادث روز و احتمال وابستگی به این حزب و آن گرایش تا چه حد می‌توانسته برایشان انگیزه باشد و یا - در عجیب‌ترین خوانش - چه قدر با خود سینما مسئله داشته‌اند.

تا این جا اگر چه سیر عجیبی برای یک فیلم است، چندان اتفاق تازه‌ای به چشم نمی‌آید. مهم، شکل امتدادی است که بین دو دوره تاریخی پیش و پس از انقلاب برقرار می‌کند و در حقیقت، مرز میان آنها را برمی‌دارد. چهار مرتکب جنایت وسط روز غذا می‌خورند و یکی از آنها می‌گوید «نمی‌شه گرفت که...». مقصودش روزه است و اصرار ناکامش بر روزه گرفتن، شبیه شعارهای مقدس‌نمایانه سال‌های بعد از ۵۷. یکی دیگر به دادگاهی نشدن تیمسار جنایت‌پیشه‌ای به اسم رزمی و در عوض، نشان افتخار او معترض است. اغماض دستگاه قضایی نسبت به اعمال خشونت از جانب قوای نظامی و انتظامی، دهه‌های بعد از انقلاب و حوادثی چون کوی دانشگاه و کهریزک را تداعی می‌کند. در پاره داستانی دیگری که فیلمی به نام «جنایت بی‌دقت» است و بناست در همین دوران کنونی اکران شود و احتمال سانسور یا توقیف آن وجود دارد، موشکی به زمین اصابت کرده که معلوم نیست از سال ۶۵ و نیمه‌های جنگ ایران و عراق آن جاست یا به‌تازگی از آسمان آمده! سینماها فیلم‌های قبل و بعد از انقلاب را

چنان متوالی اکران و تبلیغ می کنند که می توان تصور کرد سینما و تاریخ ایران به دو دوره تا این حد جدا از هم، تقسیم نشده است. فرض محال، محال نیست: اگر انقلاب نشده بود، بسیاری از فیلم های نیمه اول دهه پنجاه خورشیدی در نیمه دوم آن یا حتی در دهه های بعد، اکران دوم و سوم می شدند. پس عجیب نبود اگر ترتیب اکران عوض شود و فیلمی که حالا به عنوان "بعد از انقلابی" می شناسیم، پیش از یک فیلم قبل از انقلاب به نمایش درآید.

فرض پیوستگی دو دوران در «جنایت بی دقت» بر یک تمهید ظریف و بسیار دیرپاب استوار است: استفاده از اشتباه. این فکری بسیار گمراه کننده است و همان طور که در فیلم ممکن است از دست و ذهن تماشاگر دربرود، در این نوشته نیز به سختی قابل تشریح خواهد بود. به این فکر کنید که جایی از فیلمی، کسی چیزی بگوید که به نظرتان برسد غلط گفته. اما بعد دریابید که همان غلط گفتن، عمدی و جایش در ساختار فیلم، درست بوده است. از نقطه ای که متوجه این نکته می شوید، دیگر به هر حسی که در فرآیند تماشای فیلم دارید، شک می کنید. یا بهتر است بگوییم وقتی بیننده درست تری هستید که در حس خود شک کنید. به خودتان بگویید آن بار درباره اشتباه او، اشتباه کردم. شاید خوانش های بعدی ام نیز اشتباه از کار درآید! این که فیلمی بخواهد از این ایده در جایگاه موتیف تکرارشونده استفاده کند، جنون آمیز به نظر می رسد. مهم تر آن که این فکر جز در دل همین چرخه تسلسل وار تاریخ چهار دهه پیش و اکنون، محمل دیگری نمی توانست داشته باشد.

چند مثال ساده و خنده دار بزنم: فلاح (محمود بهرازنی) در بخشی از عملیات خام دستانه جنایت سینماسوزی که نه در آبادان، بلکه وسط تهران در حال وقوع است، به کوچه ای اشاره می کند و می گوید: «از اون پشت، سراسری می ریم». ما در همان حس های حین تماشا به خودمان می گوئیم لابد دیالوگ اصلی فیلم این بوده که «سراسری می ریم» و بازیگر آن را غلط بیان کرده. اما بین پسوند «سراسری» به عنوان مضاف الیه آشنای واژه «اعتراضات» با ادعای اعتراض خرابکارها، ربط روشنی وجود دارد و بدیهی است که اشتباه او، عمدی و متعلق به دیالوگ فیلم بوده. همچنین است شوخی تلخ بین شباهت آوایی «رولکس» و «رکس». یا موشکی که اگر امروز از آسمان آمده باشد، مدعی می شوند که بنا بوده به سمت داعش شلیک شود و اگر از زمان جنگ مانده باشد، حرارتش و تا به

حال کشف نشدنش توجیه پذیر نیست. ساده ترین و گویاترین اشتباه، همان است که در تیزر فیلم نیز به کار رفته و می تواند شاخصی برای معرفی دنیای فیلم باشد: این که حسین تکبعلی (ابوالفضل کاهانی) از نسخه پیچ داروخانه (خود شهرام مکرری)، آرام بخش می خواهد و می گوید «چهار سال پیش» سینما آتش زده. ما لحظه ای به خود می گوئیم چهار سال پیش که سینمایی را نسوزاندند. نسخه پیچ اما حرف او را «چهل سال پیش» می شنود. باز اشتباه کاراکتر به اشتباه تماشاگر علاوه می شود. این بار به خود می گوئیم این اگر یکی از همان سینماسوزان سال آخر پیش از انقلاب است که باید بین سوخته ها یا اعدام شده ها بوده باشد. اما او هست. زنده و حاضر. بی اعصاب و نیازمند قرص. در جامعه ای که هنوز در تردید بر سر این دوراهی مهیب ایستاده است که بهای دارو هم با بالا رفتن دلار افزایش پیدا می کند؟ یا دارو در اقلام تحریمی نیست و نباید مشمول گرانی شود؟ کدام حرف اشتباه است و کدام درست و واقعی؟ باید آیین راستی آزمایی برپا کرد؟ چگونه؟

این عبارت «راستی آزمایی» به کوشش رسانه های فارسی زبان بیرون از ایران در ادبیات ژورنالیسم ما جا افتاد، به کلی مختص همین سال هاست و برای سنجش میزان درستی هر ادعا و آمار اعلام شده از سوی مسئولان و مدعیان به کار می رود. اما در جایی از فیلم نیز به شکلی کنایی و وارونه، آن را از زبان یک مسئول رسمی می شنویم: افسری که گاه سرهنگ و گاه سروان خطابش می کنند (بابک کریمی) می خواهد به اتفاق یکی دو همراهش از کار دو دختر (معصومه بیگی و گلنوش قهرمانی) سردر بیاورد. آنها در دل جنگل منتظر دوستان خود هستند که به مناسبت سالگرد آتش سوزی سینما رکس، روی پرده بزرگی بر دیواره کوه، «گوزن ها» بیاندازند و ببینند! و همین حوالی است که پرس و جو از آن دو درباره کار عجیب شان، با عبارت «راستی آزمایی» توصیف می شود و باز همان دَوَران و تسلسل، بارها روی می دهد. جاها و زاویه ها عوض می شود و حرف های مربوط به «گوزن ها» بارها تکرار می شود. به تدریج به نظر می رسد مهم ترین پدیده ای که هم آن سال های انتهایی قبل از ۵۷ و هم در دوران بعد، همواره در آستانه سوختن بوده، سینماست.

اما کاستی بزرگ فیلم و به طور کلی عادت همیشگی مکرری، درست همین جا رخ می نماید: او از این تماشاگر فیلم در دامنه کوهستان، ضیافت شکوهمندی نمی سازد و با یک پن/تیلت سریع از تصویر «گوزن ها» بر دیواره کوه

می گذرد. یعنی درست آن چه که می توانسته لذت بصری نابی به مخاطب بدهد و در همسویی با فکر مرکزی فیلم قرار گیرد را گذرا برگزار می کند. در عوض، برای بعد بخشیدن به شخصیت نظامی ها زمان زیادی را به آنها اختصاص می دهد که جز سکانس مفرح آزمایش کیسه خالی از موشک (!) برای نمایش شدت توهم زدگی آنان، بقیه کارکردی ندارند و حتی افتادن آینه بغل ماشین از بالای آن طناب آویخته از آسمان، شبیه شوخی با احساس گناه سرهنگ است که دخترش را ندانسته زیر گرفته. برای ساختن پیش داستان در اطراف شخصیت های دختر و مادر (راضیه منصوری و فریبا کامران) حجم انبوهی مکالمات مطلقاً غیرضروری آن دو را در سکانس ماشین به خورد بیننده می دهد که ربط دلمشغولی و موضوع بحث آنها به ایده های ساختاری و مضمونی فیلم، نزدیک به صفر است. از همه بدتر، چرخ زدن بی هدف دوربین و شخصیت ها در محیط داخلی و محوطه بیرونی سینماست که با تکرار چندین و چندباره حمل چرخ حامل نوبابه ها، مکالمه های کارکنان سینما و در انتها، دقایق بس طویل ریختن مایع آتش زا در سالن انتظار، تقریباً جان و رمقی برای رویارویی تماشاگر با پایان غافلگیرکننده فیلم باقی نمی گذارد.

اشتباه استراتژیک جبران ناپذیری است که وقتی ایده مرکزی فیلمی با همنشینی ساختار و مضمون شکل می گیرد، یعنی هر عنصر به ظاهر ساختاری (مانند همان چرخه و صف شده یا اشتباه های آدم ها و بیننده ها) درونمایه ای مشخص را خلق می کند، با تکرار بیش از حد، از تاثیر بیفتد. این دامی است که مگری در فیلم های بلند دیگرش نیز برای ایده های بس باطراوت خود کنده و به جای بهره گیری به قاعده از دام هایی که برای ذهن مخاطب کار گذاشته، خود در دام بزرگ تری می افتد: تکرارها البته در نوبت های اول و دوم، چه در «ماهی و گربه»، چه در «هجوم» و چه اینجا، زاویه تازه ای به نگاه تماشاگر می بخشند و از طریق تغییر پرسپکتیو بصری، نوعی پرسپکتیو روایی می سازند که کارکرد فلسفی دارد. اما با تکرارهای بعدی و باز هم بعدی، به نقیضه خود بدل می شوند و تماشاگر را چنان وازده می کنند که حتی شگفت زدگی خویش از آن تکرارهای اولیه را نیز از یاد می برد. به همین دلیل است که مدت فیلم های کوتاه مگری برای میزان معقول تر این تکرارها مناسب تر می نمود و بسیاری اوقات، این اتهام به او وارد می شد که در فیلم های بلند، همان ایده خلاصه شده در نام فیلم «محدوده دایره» را نه بسط و گسترش، بلکه کش داده است. با دستاوردهای چندگانه ای که دارم برای «جنایت بی دقت» برمی شمارم و با آن چه

پیشتر در نوشته‌ای در معرفی جهان آخرزمانی «هجوم» آوردم، مسلم است که با این اتهام، موافقت مطلق ندارم. اما ریشه‌ی طرح این اتهام توسط دوست‌نداران فیلم‌های مکرری را درک می‌کنم. در باب شدت تکرارها و از رونق انداختن آنها، تنها فیلم نجات‌یافته‌ی او از این وسوسه‌ی آزارنده، «اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر» است؛ و البته کوتاه‌ها.

اما هوشمندانه‌ترین اشتباه فیلم (!) را برای تثبیت آن نکته‌ی مربوط به سینما بازگو کنم تا متن را با تحسین به پایان ببرم: از فیلمی با این همه خرده‌پیرنگ و جزئیات‌پردازی بصری و روایی، این یکی را برای خودم برمی‌دارم: این - همانی‌ها در «جنایت بی‌دقت» جایی به اوج می‌رسد که توی سالن سینما به مقطع اجرای تصمیم سوزاندن نزدیک شده‌ایم. فیلم روی پرده را نمی‌بینیم و فقط مردم توی سالن را می‌بینیم. صداهایی آرام و دور و درهم، از هم می‌پرسند «پس نعیمه کی بود؟». منظورشان نام هنری شخصیت فاطمی (نصرت پرتوی) در «گوزن‌ها» است که سید (بهزور وثوقی) به قدرت (فرامرز قریبیان) می‌گوید. در همان احساس‌های در طول تماشا، تصور می‌کنیم فیلم روی پرده «گوزن‌ها» است و تماشاگران دارند در گوشه و کنار سالن از شخصیت‌های آن حرف می‌زنند. کمی که می‌گذرد، می‌بینیم که نه. اشتباه کرده‌ایم. فیلم «جنایت بی‌دقت» در حال پخش است و شخصیت‌های آن - همان دو سه نظامی و دو دختر - داشتند درباره‌ی آدم‌های «گوزن‌ها» حرف می‌زدند. فیلم به این جا که رسید، طبق همان عادت همیشگی‌ام در جدی گرفتن حس‌های حین تماشا، از خود پرسیدم چرا انتظار داشتم «گوزن‌ها» در حال نمایش باشد و مردم در سالن درباره‌ی آن حرف بزنند؟ چون آن سال‌ها سیگار کشیدن و سر و صدا در سالن سینما رایج بوده؟ چون سینما رکس را حین اکران «گوزن‌ها» سوزاندند؟ وقتی معلوم می‌شود که فیلمی فرضی و محصول همین سال‌های چهار دهه بعد از انقلاب روی پرده است و باز دارند سینما را می‌سوزاندند، حرف زدن آدم‌های توی آن فیلم درباره‌ی فیلم کلیدی دوران پیشین سینماسوزی، چه حاصلی دارد؟ کجای این جامعه، از فرهنگی که منابع الهام و سرچشمه‌های تغذیه‌ی آن فیلم‌هایی چون «گوزن‌ها» بودند، به نقطه‌ای رسیده که بتواند آن فرهنگ را تثبیت کند و قدر میراث آن هنر را به جای آورَد؟ هر چه دوست‌داران فرهنگ مانند آن جوانان این «قدر» را فهم کرده‌اند، با سوالات و موانعی که در «جنایت بی‌دقت» ساخته شده در دل «جنایت بی‌دقت» مکرری می‌بینیم، مواجه شده، به سنگ خورده و به سر سطر بازگشته است.

زمان ساخته شدن «اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر»، بدون تعارف بر این باور بودم که ساختار متقاطع فیلم‌های بزرگی چون Snatch, Pulp Fiction و غیره، در تلاقی نهایی واحدهای داستانی متعدد، ژرفای فیلم اول مکرری را ندارد. بداعت و طراوت آنها بی‌بدیل است، اما در فیلم مکرری به هم وصل شدن آدم‌ها، فرشته رستگاری که در اصل یک مجسمه است، زانو زدن اشکان (سینا رازانی) در پیشگاه آن و درست درآمدن پیشگویی، طینی فیلسوفانه دارد که ورای «بامزگی» سکانس تصادف ماشین و مرد روس پاکت‌به‌سر و ریختن شیر در Snatch است. زمان موفقیت همه‌گیر «ماهی و گربه» در جرگه‌های هنری ایران و دنیا، اعتقاد داشتم و نوشتم که ایده پلکانی/دایره‌ای روایت آن می‌توانست با خرده‌داستان‌هایی مرتبط و همپای نبوغ جاری در «اشکان...» به قوام برسد و آن جا نرسیده بود و برخی segmentها مانند مرد و زن جوانی (عبد آبست و سمانه وفایی) که بعد از سال‌ها دوباره همدیگر را می‌بینند، گرایشی ناروا به ملودرام سوزناک نشان می‌داد. اما زمان مهجور ماندن «هجوم» در ایران، میان انسجام و یکپارچگی ساختار تصویری و روایتی آن، ایده توانایی دو شخصیت اصلی در شنیدن صداهای دور به شکل صدای نزدیک را چنان نبوغ‌آسا یافتم که در مصاحبه‌ای به شهرام مکرری گفتم اگر کسی نام او را به اشتباه مکرری بخواند، با این مکاری‌های جاری در ساختمان و جهان فیلم‌هایش، می‌توان گفت اشتباه درستی کرده است!

حالا و با مکث بر اشتباه‌های درست در دنیای «جنایت بی‌دقت»، حس می‌کنم در همان شکلی از دوران که بنیان سه فیلم اخیر مکرری است، گرفتار آمده‌ام. دورانی به شیوه همان تعبیر درخشان ناصر تقوایی از ساختار دایره‌ای که به «ماری در حال گاز گرفتن دم خود» تشبیه‌اش می‌کند. وقتی آخرش هم آتش زدن سینما را نمی‌بینیم و در نمای پایانی، تکبعلی با جاروی آتش‌به‌سر همچون تهدیدی کنونی کنار عبدالله بقا با ردا و سرپوش چوبی غریب و مخوفش می‌ایستد و آن بالا هواپیمایی از آسمان می‌گذرد، نمی‌توان هیچ ایرانی متمایل به انسانیت را یافت که به یاد انفجار هواپیمای اوکراینی نیفتد. تقدم و تأخر زمانی و این که فیلم پیش از فاجعه ۱۸ دی ۹۸ نوشته و ساخته شده بود، درونمایه انسانی آن و همدلی دردمندانه‌اش با مردم را لغو نمی‌کند. حالا و با این پایان، مارِ بدل از ساختار نه تنها دم خودش را گاز گرفته، بلکه می‌خواهد زور خودش را بزند تا خود را با تمام محتویاتش ببلعد و نیست و نابود کند.



\*درباره استفاده از تعبیر «ضدمستند» برای توصیف این فیلم، رجوع کنید به مقاله «آیا ساختاری موسوم به ضدمستند وجود دارد؟» به قلم نگارنده در کتاب «حقیقت در قاب مستند» /گردآوری اسماعیل میهن دوست / انتشارات ماتیگان / ۱۳۸۷